Quêtes littéraires nº 12, 2022
https://doi.org/10.31743/ql.14883
ISSN 2084-8099, eISSN 2657-487X

Daniel Sangsue
Université de Neuchâtel

Mémoires d'éditeurs (XXe – XXIe siècles)

1. Mémoire et mémoires

Dans *L'éditeur et son double,* Hubert Nyssen relevait « la fascination que le mécanisme éditorial exerce sur le monde universitaire des lettres. Longtemps considérée comme la dimension mercantile de la littérature, et dès lors tenue à distance, l'édition est aujourd'hui analysée, interrogée sur son rôle dans la vie des œuvres » (1988, p. 196). On peut compléter ce constat très juste en remarquant que ce n'est pas seulement le monde universitaire des lettres qui est concerné, mais le monde universitaire en général. On ne compte pas, en effet, les travaux académiques sur l'édition publiés ces dernières décennies : travaux d'historiens (R. Chartier et H.-J. Martin, J.-Y. Mollier, E. Parinet, A. Simonin…), de sociologues (P. Bourdieu, G. Sapiro, B. Lahire…) autant que de littéraires (P. Durand et A. Glinoer, M. Bonazzi…). À ces travaux académiques s'ajoutent des biographies d'éditeurs, comme celles de Pierre Assouline sur Gaston Gallimard, de Jean Lacouture sur Paul Flamand, etc., ainsi que des essais émanant des éditeurs eux-mêmes : Alain Schiffrin (*L'édition sans éditeurs*), Eric Vigne (*Le livre et l'éditeur*)…

Une belle preuve de l'intérêt de notre époque pour « le mécanisme éditorial » est la création, en 1988, de l'IMEC, l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine[1], qui conserve des manuscrits d'écrivains et des archives de maisons d'édition. De nombreux éditeurs contemporains ont en effet légué leurs fonds à l'IMEC, soucieux qu'ils étaient de sauvegarder et de valoriser des documents permettant aux chercheurs d'éclairer le « rôle » de leur maison dans « la vie des œuvres ».

■ Daniel Sangsue – professeur émérite de littérature française (XIXe-XXe s.) de l'Université de Neuchâtel (Suisse). Adresse de correspondance : Daniel Sangsue, ruelle Vaucher 11, CH 2000 Neuchâtel ; e-mail : daniel.sangsue@unine.ch
ORCID iD : https://orcid.org/0000-0001-9622-7290

1. Installé depuis 2004 à l'abbaye d'Ardenne près de Caen. Voir https://www.imec-archives.com

Avant de léguer leur fonds, nombre de ces éditeurs ont rédigé leurs mémoires, et c'est à une dizaine d'entre eux, publiés entre 1969 et 2022, que je vais m'intéresser ici : *Scènes de la vie d'un éditeur* de Pierre Belfond, *L'édition est une aventure* de Pierre Bordas, *Les auteurs de ma vie* d'Edmond Buchet, *Souvenirs désordonnés* de José Corti, *J'arrive !* de Maurice Girodias, *Éditeur* de Robert Laffont, *Grâces leur soient rendues* de Maurice Nadeau, *L'éditeur et son double* d'Hubert Nyssen, *La traversée du livre* de Jean-Jacques Pauvert, *Le plus beau métier du monde* de Françoise Verny et *Souvenirs d'un chasseur de trésors littéraires* de Jean-Claude Zylberstein (les deux derniers sont des directeurs de collection, mais leur activité se confond en grande partie avec celle des éditeurs proprement dits). Avec de tels ouvrages, ces éditeurs poursuivaient un but semblable à celui de l'IMEC : conserver la *mémoire* de leur « aventure » éditoriale par le récit de leurs « souvenirs » (Corti, Zylberstein), par l'établissement d'un bilan qui montre la spécificité et l'originalité de leur entreprise, valorise le patrimoine accumulé (« trésors littéraires ») et justifie certains choix éditoriaux de leur « traversée ». Anticipant le travail de conservation de l'IMEC, leurs mémoires recueillent d'ailleurs souvent certains documents d'archives : ainsi Nadeau et Pauvert reproduisent à l'envi des lettres des écrivains qu'ils ont publiés, de larges extraits de leurs journaux, des photos, des coupures de presse, etc.

2. Mémoires et autobiographie

Philippe Lejeune définissait le genre des mémoires comme un discours autobiographique dont l'objet est « quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, […] l'histoire de groupes sociaux et historiques auxquels il appartient » (1998, p. 11). Les mémoires d'éditeurs correspondent à cette définition : récits rétrospectifs à la première personne, ils débordent le parcours individuel de leurs auteurs pour dresser le portrait d'un groupe social, les écrivains (*Les auteurs de ma vie, Grâces leur soient rendues*), et retracer le destin d'une structure (ma maison d'édition), d'une profession (*le plus beau métier du monde*) en les situant dans un contexte historique auquel ils accordent une grande importance. La mémoire collective tend donc à l'emporter sur la mémoire individuelle, comme le programment d'ailleurs leurs sous-titres : *mémoires* (Belfond, Bordas, Pauvert), *mémoires littéraires* (Nadeau). Bien qu'il choisisse la forme intimiste du journal, Buchet note qu'il veut livrer « un témoignage sur un métier peu commun et sur la vie littéraire » (1969, p. 7) et Girodias ouvre son *autobiographie en trois parties* (dont deux seulement ont été publiées), en affirmant vouloir raconter « moins [s]on histoire personnelle […] que celle de [s]es contemporains en même temps que la [s]ienne » (1977, p. 16).

Les éditeurs que j'ai lus ont le sentiment d'accomplir un travail de mémoire nécessaire à la communauté et de s'inscrire dans une filiation mémorielle/mémoriale. Girodias, qui reprend la maison paternelle, relève que son père avait lui-même écrit des mémoires, *Memoirs of a Booklegger,* malheureusement refusés par Knopf.

Belfond, lui, parle d'un « devoir de souvenir » (2007, p. 582) et commence ses *Scènes de la vie d'un éditeur* en citant toute une liste de mémoires d'éditeurs contemporains (p. 10). Il n'y a en effet pas de génération spontanée et c'est sans doute en partie parce qu'ils ont lu les mémoires d'autres éditeurs que ceux de mon corpus passent à l'acte : comme Laffont (1974, p. 186), Pauvert a lu *Les auteurs de ma vie,* jugés « assez plats au demeurant » (2004, p. 135), et les *Souvenirs désordonnés* (p. 204-205) ; Nadeau se dit « friand » de mémoires en général (1990, p. 9).

Mais le « devoir de souvenir » ne relève pas seulement de la mémoire collective : c'est aussi un travail de remémoration personnel : « J'ai une très mauvaise mémoire » avoue Nadeau (1990, p. 9), et Pauvert de surenchérir : « C'est à la vérité une bien étrange chose que de se pencher sur sa mémoire quand on en n'a guère, comme moi, l'habitude » (2004, p. 299). Quant à Nyssen, il note : « Relu des pages de ces carnets. Comme l'oiseau de Borgès qui vole à rebours, je peux ainsi voir d'où je viens » (1988, p. 130), remarque qui montre que le travail de mémoire permet à l'éditeur de se souvenir de ce qu'il a fait et de ce qu'il a été, et qu'il ressortit alors autant à l'autobiographie qu'aux mémoires. En fait, les mémoires d'éditeurs oscillent constamment entre ces deux genres. Si l'éditeur veut y apparaître avant tout comme témoin d'un contexte historique, d'une scène culturelle et de ses acteurs, il n'en occupe pas moins le devant de cette scène.

Tous mes mémorialistes se focalisent sur les auteurs qu'ils ont contribué à lancer et qui furent les phares de leur maison ; tous reviennent en détail sur leurs conditions de travail durant la Seconde Guerre mondiale (censure, arrestations, résistance, procès de la Libération, pénurie de papier…) et ceux qui ont vécu mai 68 l'évoquent également (paralysie de l'édition, impact idéologique[2]…). La part de la matière historique est donc fondamentale, au point que Nadeau souligne sa difficulté d'extraire ses souvenirs personnels « des grands événements collectifs » (1990, p. 9). De même, il est évidemment beaucoup question des maisons dont les mémorialistes ont la charge, de leur développement, des succès qu'elles obtiennent (« coups », prix littéraires, etc.) et des vicissitudes qu'elles traversent. À cet égard, Laffont, Bordas et Belfond ne nous épargnent aucun détail technique sur les hauts et les bas de leurs entreprises, leur rachat d'autres éditeurs, leurs difficultés financières, etc. Mais toutes ces données historiques – portraits, événements, description des conditions matérielles de l'édition – n'occultent jamais la personnalité du mémorialiste. Au contraire : quand les éditeurs cités à l'instant nous rapportent les problèmes auxquels les a conduits la politique d'expansion qu'ils ont pratiquée et dont ils ont été à leur tour victimes, c'est pour attirer notre attention sur l'habileté dont ils ont fait preuve, la résistance qu'ils ont opposée, l'injustice et l'incompréhension dont ils ont souffert. Le récit sur l'évolution

2. Voir, entre autres, les chapitres « Mai 68, c'était quoi ? » de Pauvert (2004, p. 460 sq) et « Mai 68 » de Belfond (2007, p. 40 sq).

de leur maison débouche donc souvent sur une auto-apologie[3]. Mais comment pourrait-il en être autrement, étant donné l'identification de l'auteur à son objet ?

Discutant une définition de Larousse, Philippe Lejeune remarquait que « beaucoup d'œuvres comportent une partie de mémoires et une partie d'autobiographie », que « l'importance respective des deux parties n'est que la conséquence du *projet fondamental* de l'auteur » et qu'il faut voir « laquelle des deux parties est subordonnée à l'autre, si l'auteur a voulu écrire l'histoire de sa personne, ou celle de son époque » (1998, p. 11). Or certains textes de mon corpus semblent hésiter parfois sur leur projet et faire prévaloir l'autobiographie sur les mémoires.

Ainsi, malgré ses déclarations liminaires, Girodias développe un récit autobiographique qui relève souvent d'une confession, dont il attend d'ailleurs des vertus thérapeutiques (1977, p. 13), confession qui relate dans le détail sa découverte de la sensualité, ses fantasmes, des scènes de sexe, etc. Avec son récit enjoué et sans fard, il est le plus intimiste de mes mémorialistes. La part dévolue à l'autobiographie s'explique aussi par le fait que Girodias se retrouve éditeur un peu par accident, à la mort de son père (1977, p. 362), et que ses mémoires en tant qu'éditeur ne peuvent commencer véritablement qu'aux deux tiers de son récit, le titre *J'arrive !* étant une probable allusion à *Tristram Shandy* (« après toutes ces considérations, je vais naître »).

Si les *Souvenirs désordonnés* de Corti sont plus pudiques et si leur ton de modestie contraste avec celui des autres éditeurs, ils n'en apparaissent pas moins aussi comme un récit dans lequel le moi du mémorialiste occupe une place non négligeable. Corti évoque d'emblée la figure de son fils disparu durant la résistance et dont il parlera à maintes reprises. Toutes proportions gardées, on peut dire que, comme Montaigne inconsolable élabore ses *Essais* autour de l'absence de La Boëtie, Corti écrit autour du vide creusé par la disparition de Dominique, blessure irrémédiable qui a changé le cours de sa vie et celle de son épouse et les a transformés en reclus (on ne trouve donc pas chez lui les récits de mondanités qui foisonnent chez les autres mémorialistes). Cette blessure se conjugue à d'autres : la trahison de Bachelard passé aux PUF (1982, p. 40), la brouille avec Eluard (1982, p. 92), le ressentiment contre François Le Lionnais considéré comme responsable indirect de l'arrestation du fils. Si Corti raconte par le menu l'aventure du Goncourt refusé par Gracq, nous informe dans le détail sur certains aspects de la personnalité de Breton et nous éclaire sur la genèse du surréalisme et de dada, contribuant ainsi à la mémoire collective, il multiplie également les biographèmes, les réflexions plus ou moins intéressantes sur sa frugalité, son sens de l'économie, son refus des honneurs, etc., nous rappelant en passant que le récit autobiographique se compose aussi d'autoportraits.

---

3. Voir Bordas : « La mégalomanie – un bien grand mot pour dire la confiance en soi et la conviction d'être le meilleur – est-elle à dénoncer comme un défaut grave, qui coûte très cher à ceux qui en sont atteints ? Je me suis souvent posé la question. Mon exemple tendrait à le faire croire » (1997, p. 381).

3. Pour une poétique des mémoires d'éditeurs

Je vais à présent parcourir rapidement les traits caractéristiques des mémoires d'éditeurs de mon corpus afin d'esquisser une poétique qui concernera moins les formes que les *topoï* du genre.

La première composante est celle du *récit de formation*, par lequel on retrouve la dimension autobiographique dont il a déjà été largement question. Les mémoires d'éditeurs s'ouvrent en général sur les étapes habituelles du récit autobiographique : mes origines, ma famille, mon enfance, ma jeunesse, ma formation … Ces étapes occupent un espace difficile à déterminer chez Girodias, qui donne l'impression de ne jamais sortir de l'enfance et/ou de l'adolescence. Elles correspondent à une centaine de pages chez Verny (mes origines juives, mon enfance durant la guerre, ma jeunesse catholique et communiste…), Bordas (mon frère et moi enfants, mes études à HEC, mon enrôlement dans la « drôle de guerre »…) Pauvert (ma maison d'enfance pleine de livres, ma drôle de résistance, mon apprentissage à la librairie Gallimard…) et se limitent à une cinquantaine de pages chez Zylberstein, avec des chapitres intitulés « L'enfant caché », « Mes jeunes années », « Premières lectures ». Dans sa galerie de portraits, Nadeau ne leur réserve qu'un chapitre, la biographie de sa mère (« Zilda Clair »). Il ne place pas ce chapitre au début de ses mémoires, son récit est à la troisième personne (« Zilda tenant Maurice par la main… » : 1990, p. 94) et il le commente ensuite en remplaçant le *je* par un *tu* (1990, p. 101-104) : question de discrétion sans doute. Belfond, lui, commence *in medias res* ses *Scènes de la vie d'un éditeur.* Quant à Buchet et Nyssen, l'absence de récit de formation s'explique par le caractère diariste de leur texte.

Un motif qui devrait être lié au récit de formation est le récit de *vocation*, mais il s'avère qu'il ne fonctionne pas vraiment chez nos éditeurs[4] et qu'on a plutôt affaire à un récit du type *comment je suis venu à l'édition.* Pour Buchet, c'est en quelque sorte la fonction qui crée l'organe : après différents métiers, il devient éditeur chez Corréa et, comme cette maison périclite, il en reprend la gestion avec Chastel ; de même pour Laffont, hésitant entre le cinéma et l'édition, qui « de loin, [l]'attirait » (1974, p. 40), et qui fonde sa maison à Marseille en 1941 avec l'aide de Roger Allard ; Bordas quant à lui rejoint son frère à Grenoble pour codiriger sa maison d'édition d'ouvrages didactiques[5]. Pour Nadeau, il est engagé comme journaliste à *Combat* par Pascal Pia sur un malentendu, et le journalisme le conduit à l'édition, comme c'est le cas aus-

4. Voir Verny, commentant son entrée à 35 ans dans l'édition : « Indice d'une vocation tardive ou d'une non-vocation ? Dans mon enfance, je me voyais comédienne adulée ou écrivain célèbre. D'ailleurs, sauf à être fils ou fille d'éditeur comme les Gallimard ou les Flammarion, peut-on, dès sa prime jeunesse, imaginer un métier aussi obscur que complexe ? » (1990, p. 109). De même pour Pauvert : « D'ailleurs quelle est ma vocation ? Je n'en sais rien et ce n'est pas mon problème » (2004, p. 68).

5. Il ne parle pas de vocation, il a eu « l'idée » de l'édition en collaborant au journal de bord de la Transat, la compagnie de navigation qui l'a employé pendant cinq ans (1997, p. 116).

si pour Verny et Zylberstein, chroniqueur de jazz avant d'être directeur de collection. Corti, lui, est amené à l'édition par la librairie, activité qu'il exercera toujours en parallèle à son activité d'éditeur. À noter cependant la présence, dans plusieurs cas, d'*intercesseurs* qui déclenchent un intérêt pour le livre et l'édition : pour Pauvert André Salmon, son grand-oncle ; pour Zylberstein Albert Lauverjon[6], puis Paulhan et Tchou ; pour Nadeau Adrienne Monnier ; pour Verny Gabriel Timmory…

Un autre motif explicatif récurrent du passage à l'édition est la *passion de la lecture et des livres*. Passion originelle chez Pauvert (« Et je lis toujours beaucoup. À treize ans, je lis quoi ? Tout ce que je trouve » : 2004, p. 16), chez Laffont (« J'apportais à mes premières lectures au moins autant de passion qu'au jeu » : 1974, p. 18), chez Verny (« Nous nous soûlions de lectures » : 1990, p. 17), chez Zylberstein (« À la longue, mes parents, d'abord plutôt fiers de ce goût immodéré pour les livres et la lecture […], finissent par s'en inquiéter » : 2022, p. 43) ; passion jamais affaiblie, comme chez Buchet qui affirme avoir lu à haute voix successivement tout Balzac et tout Proust (1969, p. 39 et 84).

Cette appétence pour la lecture s'accompagne généralement d'un goût pour *le livre comme objet*, qui conduit souvent à la bibliophilie, ou en tout cas à la collection. Employé à la librairie Gallimard, Pauvert découvre qu'il a « le goût physique des livres » (2004, p. 42) et il commence à racheter des fonds d'éditeurs soldés ou de collectionneurs (Fourcade, Maurice Heine) pour en faire commerce, avant de décider qu'il ne s'engagera pas dans le livre rare. Il n'en constitue pas moins, de 1942 à 1944, une belle bibliothèque surréaliste. Zylberstein entre dans le monde de l'édition en collectionnant les opuscules, difficiles à trouver, du directeur de la *NRF*, se livrant à la « chasse au Paulhan » (2022, p. 79) ; il est flatté que *Libération* le définisse comme un éditeur qui a « l'esprit de collection » (2022, p. 353), car en effet il est passé du statut de collectionneur à celui de directeur de collection. Malgré sa conception entrepreneuriale de l'édition, Bordas lui aussi aime les livres comme objets (il a d'ailleurs publié, à ses débuts, des ouvrages de luxe illustrés par des artistes), et il confie son émotion à feuilleter chacun de ses livres édités : « Aujourd'hui ils sont rangés dans trois rayonnages de dimensions respectables. Je leur rends visite, je les examine de temps en temps : j'y retrouve le même plaisir » (1997, p. 317). À ces éditeurs-collectionneurs on peut appliquer la fameuse formule de Benjamin : « Parmi toutes les façons de se procurer des livres, la plus glorieuse, considère-t-on, est de les écrire soi-même » (2000, p. 44-45), en remplaçant *écrire* par *éditer*.

Corollaire de cette passion qui pousse à collectionner/éditer, on trouve ensuite le *topos* du *premier livre édité* ou des *origines de ma maison*. Pour Buchet, c'est le roman *Mariages* de l'auteur belge Charles Plisnier ; pour Pauvert, la fondation d'une publication, *Palimugre,* dans laquelle le jeune éditeur reprend des textes de Sartre, Léautaud, Montherlant, Flaubert ; pour Corti, le roman *Au château d'Argol* de Gracq, refusé par d'autres éditeurs et qui, paru en 1938 (avec sept autres ouvrages), fut

6. « Je crois lui devoir en grande partie mon attirance pour l'univers du livre » (2022, p. 16).

l'« événement qui devait marquer le début de la seconde – seconde, c'est-à-dire dernière – partie de [s]a carrière de libraire » (1983, p. 22) ; pour Laffont, la traduction par Gabriel Boissy d'*Œdipe roi* de Sophocle représenté au théâtre antique d'Orange et pour Hubert Nyssen le récit *Pierre, pour mémoire* d'Anne-Marie Roy, livre avec lequel « la véritable histoire d'Actes Sud a commencé » (1988, p. 27). Cette étape du premier livre publié est souvent complétée par celle du *livre qui a lancé ma maison* – par son succès qui l'a fait connaître, par l'argent qu'il lui a rapporté, etc. : dans le cas de Nyssen *L'accompagnatrice* de Nina Berberova, pour Laffont *L'Ombrageuse* de François de Roux (qui atteint les 50 000 exemplaires), *Histoire d'O* pour Pauvert, *Le Rivage des Syrtes* pour Corti, *The Love Machine* pour Belfond. Quant à Buchet, c'est encore *Mariages* de Plisnier, qui remporte le prix Goncourt en 1937 et sauve sa maison de la faillite.

Au-delà de ce récit d'origine, les motifs qui se rencontrent continuent certes à suivre un ordre chronologique (à part dans les mémoires de Nadeau, organisés par portraits), mais ont tendance à se confondre : les éditeurs mêlent en effet des développements sur l'histoire de leur maison avec des considérations sur leur conception du métier, des portraits des écrivains qu'ils ont publiés avec des réflexions sur l'argent, les prix littéraires, les mondanités, etc.

Difficile donc de distinguer, et parfois même de comparer : tandis que Corti évoque le travail patient de copistes effectué par son épouse et lui sur un manuscrit de Pommier dans leur librairie de la rue de Médicis (1983, p. 150) ou la vente lente de certains livres surréalistes de leur fonds (1983, p. 130), tandis que Pauvert détaille ses difficultés à publier Sade, la méfiance des libraires, ses démêlés avec la censure, Belfond raconte comment sa maison est entrée en bourse et a été condamnée à « grossir, grossir, grossir ! » (2007, p. 477), Laffont comment il est passé de 10 employés en 1962 à 600 en 1972 (1974, p. 102), Bordas comment il applique ce que ses proches ont appelé la « loi Bordas », qui consiste à « foncer » : agrandir ses bâtiments sans permis de construire, encaisser de l'argent sans déclaration au fisc, etc. (1997, p. 158). On le voit, il y a un monde entre structures artisanales et grandes entreprises capitalistes de l'édition.

Mais un certain nombre de constantes se retrouvent lorsque les mémorialistes décrivent le cœur de leur métier. Tous insistent sur la diversité des compétences et la multiplicité des tâches : « pas de profil idéal de l'éditeur » résume Verny (1990, p. 327) : il doit porter des paquets chaque jour (1990, p. 110), faire preuve d'un savoir-faire artisanal tout en maîtrisant les techniques modernes de gestion, avoir de l'intuition et de la chance (1990, p. 327-328). Laffont insiste lui aussi sur la complexité de la profession et rappelle que le Syndicat qui rassemble les éditeurs en distingue onze groupes (1974, p. 120) ; après avoir fait un « tour du propriétaire » exposant les aspects matériels de l'activité d'éditeur et des chiffres de l'édition française, il en conclut que « l'éditeur littéraire français se trouve à peu près dans la position d'un équilibriste à vélo sur un fil » (1974, p. 150). Belfond utilise une métaphore tout aussi attirante : « quand vous décidez de devenir éditeur, écrit-il, vous pénétrez

dans un terrain de chasse piégé et miné par les concurrents en place » (2007, p. 295), et il énumère cinq « processus techniques », assez cyniques, pour édifier un catalogue : « accueillir des auteurs en transhumance », « redonner vie à d'anciennes gloires », « piquer » des auteurs à des confrères, « créer une collection attrape-tout » pour débaucher des auteurs, et « découvrir et lancer des auteurs nouveaux » (2007, p. 295-296).

Bien entendu ce dernier point, qui « exige du temps, du flair et de la chance » (2007, p. 296), est la base du travail de l'éditeur, son activité cruciale, d'où la présence dans tous les mémoires de considérations sur le *choix des manuscrits*, c'est-à-dire des textes d'auteurs susceptibles d'être publiés pour la première fois. Nyssen, qui précise qu'Actes Sud reçoit 1500 manuscrits par an, estime que les grands éditeurs parisiens doivent en recevoir de 3000 à 6000, mais que malgré ce nombre élevé il est « inconcevable qu'un manuscrit de qualité ne trouve pas preneur » car ces manuscrits sont en général envoyés à dix ou quinze maisons (1988, p. 24). Vision trop optimiste, que dément l'anecdote rapportée par Belfond : en 1978, la journaliste Anne Guichard s'amusa, après en avoir simplement changé les noms des auteurs et les titres, à envoyer les manuscrits dactylographiés d'*Han d'Islande* et de *Mon village à l'heure allemande* de Jean-Louis Bory (prix Goncourt 1945) aux vingt principaux éditeurs parisiens de littérature générale. Or elle en reçut dix-neuf lettres types de refus[7], parmi lesquelles celle de Belfond, dont la maison avait pourtant publié le roman de Bory (2007, p. 117-119) ! Belfond explique qu'après cette expérience cuisante il eut à cœur de jeter un œil personnellement sur chaque manuscrit reçu, ce qui lui prenait « deux minutes quatre secondes en moyenne par manuscrit ». Et de préciser : « Ce rythme ne me permettait pas de lire, mais d'éliminer » (2007, p. 122-123). Car le gros de la tâche est de refuser des manuscrits : il ne faut jamais publier un livre parce qu'on n'ose pas le refuser (Buchet, 1969, p. 327), il faut savoir résister à la pression des proches ou d'inconnus pour publier ou ne pas publier tel manuscrit ou telle œuvre à traduire (Belfond, 2007, p. 253), il faut apprendre à dire non et ne rien laisser espérer dans les lettres de refus, « le moindre signe de bienveillance » poussant le demandeur à renvoyer son texte ultérieurement (Verny, 1990, p. 142)…

Mais certains manuscrits non publiables en l'état sont susceptibles d'être améliorés, et d'autres, attendus d'auteurs ou de non-écrivains, doivent être suscités, encouragés, accompagnés dans leur élaboration. Ainsi Buchet et Nadeau, ayant reconnu les qualités de l'écriture de Lucien Farre, lui demandent de fondre ses trois manuscrits en un[8] : « Les écrivains, même véritables, ont besoin d'être guidés, et ce n'est pas le moindre rôle de l'éditeur. Que dire des autres ? » (Buchet, 1969, p. 233). La remarque vaut pour le travail effectué par Verny avec Alexandre Jardin : devant la dizaine de feuillets

7. Seul Georges Piroué, directeur littéraire des éditions Denoël, qui avait reçu le manuscrit de *Han d'Islande,* pria Anne Guichard de transmettre ses félicitations à Monsieur Victor Hugo (Belfond, 2007, p. 118). Il est vrai que Piroué était spécialiste d'Hugo !

8. Le roman *Nicolas Struwe,* paru chez Corréa en 1954.

informes qu'il lui présente, la directrice de collection « [s]e montre impitoyable » : « je critique le fond et la forme, les carences de l'action, la faiblesse du style. Je n'ai pas hésité à jouer le rôle d'une institutrice, j'ai souligné les fautes au crayon » (1990, p. 412).

Cette fonction de guide est assumée par l'éditeur à tous les stades de sa relation avec l'auteur. Véritable cornac, il l'aiguillonne avant l'écriture (ainsi Verny traquant Weyergans jusque dans ses derniers retranchements : 1990, p. 363), pendant et après, le pilotant dans la promotion de son livre, dans sa communication avec la presse et le public, dans ses déplacements en province et à l'étranger (Nyssen accompagnant Nina Berberova tous azimuts, Nadeau faisant visiter les châteaux de la Loire à Miller…). Ces relations étroites et les exigences qu'auteur et éditeur s'imposent réciproquement peuvent transformer le binôme en « couple infernal », suivant l'expression de Belfond[9] (2007, p. 583). Les éditeurs ont souvent des difficultés à gérer leurs poulains, ce qui donne lieu à un autre lieu commun des mémoires : la vanité des auteurs qui, trop sûrs de leur talent et de leur valeur (« Il y a vraiment des auteurs qui ne doutent de rien », note Buchet : 1969, p. 195), considèrent qu'on n'en fait pas assez pour eux, formulent des conditions exagérées, exigent sans cesse de nouveaux à-valoir, ce qui fait écrire à Laffont que « le problème majeur entre l'auteur et l'éditeur est celui de l'argent » (1974, p. 209).

Et en effet, *l'argent* est un point essentiel. Nyssen, qui constate que « l'argent est partout », oppose « ambitions éditoriales » et « nécessités financières » (1988, p. 82-83) ; Buchet déplore que « qualité et vente s'opposent de plus en plus » (1969, p. 153), Verny que « la plupart des éditeurs, pour des raisons économiques évidentes, cherchent à "faire des coups" immédiatement rentables » (1990, p. 169). Celui qui incarne le plus cette tendance est Julliard, dont la maison paraît à Nadeau « plus soucieuse de commerce que de littérature » (1990, p. 238) et qui pratique « la politique du coup de filet » consistant à « attirer le maximum d'auteurs nouveaux en leur donnant des à-valoir réduits », à « produire » les livres à la hâte et à ne promouvoir que ceux qui captent l'attention du grand public (Laffont, 1974, p. 71). Zylberstein synthétise et actualise ces propos en jugeant qu'à partir des années 80, la finance a « fait son intrusion dans le monde des livres » et qu'avec les rachats et concentrations des grands groupes, on est passé de maisons d'édition certes commerciales, mais « à visée patrimoniale », et « qui avaient conscience de leur responsabilité culturelle », à des structures dans lesquelles « l'opinion des "commerciaux" [tient] lieu d'oracle » et « la rentabilité [est] devenue le maître-mot » (2022, p. 327-328).

Qui dit argent dit prix. Un autre leitmotiv des mémoires est *les prix littéraires*, qui impliquent de grosses ventes et renflouent la trésorerie des éditeurs les années où leurs auteurs en reçoivent. Buchet évoque la « lassitude » aussi bien des jurés que des lecteurs des prix littéraires, ce qui ne l'empêche pas d'en parler sans cesse

9. Reprise, mais sans être attribuée à Belfond, par la journaliste Sylvie Perez dans *Un couple infernal. L'écrivain et son éditeur* (2006), essai truffé d'anecdotes.

et même de faire à l'occasion un « rapide bilan » des prix reçus par sa maison (1969, p. 325). Laffont commente : « On s'aperçoit avec tristesse que cet éditeur de talent, plein de culture et d'amour du livre, a usé sa vie à la poursuite de prix qui, le plus souvent, l'ont fui » (1974, p. 186). Si tous les éditeurs parlent de leur relation aux prix, la plus circonstanciée est Verny, parce que les activités éditoriales de Grasset où elle est directrice de collection sont tout entières orientées sur eux. C'est le domaine d'Yves Berger, « qui déploie, durant l'année, une stratégie qu'il rend particulièrement offensive entre septembre et novembre, ses grands mois. Il manifeste de vrais talents de chef de guerre » (1990, p. 127). Les prix sont en effet moins la « magouille » que le public imagine que le résultat d'une politique « coûteuse » et « patiente » : « des années d'investissement sont nécessaires pour attirer des jurés et créer des liens avec eux » (1990, p. 129).

Toutes ces considérations d'ordre matériel occupent certes une place importante dans les mémoires d'éditeurs, mais elles ne doivent pas nous faire oublier une composante autrement plus fondamentale, celle des portraits d'écrivains. Cette composante, que j'ai évoquée au début et sur laquelle je tiens à terminer mon parcours, mériterait une étude en soi, car elle est fortement présente dans l'ensemble de mon corpus. Faute de place, je me contenterai d'en rappeler quelques modalités. *Les auteurs de ma vie, Grâces leur soient rendues :* ces titres disent bien qu'il en va d'une relation à la fois vitale et sacralisante de l'éditeur à l'auteur publié. Nadeau précise : « J'existe par […] ces grands écrivains, qu'on me crédite d'avoir "découverts", par ces auteurs, connus ou inconnus, que je publie comme directeur de revue, de journal, depuis près de quarante ans » (1990, p. 208), et dans un chapitre intitulé « Mes saints », il explique comment il est passé des saints de la religion de son enfance à ces saints laïques que sont pour lui Sade, Rimbaud, Lautréamont, Kafka ou Pascal Pia (1990, p. 328-331). Pauvert intitule lui-même significativement le chapitre consacré à l'auteure de *L'astragale* « Apparition d'Albertine » (2004, p. 415-420), comme s'il en allait d'un être surnaturel, et Belfond parle de « [s]on panthéon » (2007, p. 547). Le *sacre de l'écrivain* analysé naguère par Bénichou (1973) pour le XIXe siècle se poursuit donc aux XXe et XXIe siècles et on retrouve d'ailleurs certains de ses rites comme la visite au grand écrivain (Verny visitant Mauriac, Malraux, Aragon ; Bordas rencontrant Artaud, « étrange apparition à la Edgar Poe » : 1997, p. 217) ou l'assistance à ses obsèques (ainsi celles de Breton évoquées par Nadeau et Pauvert). À côté d'une sanctification (Corti et Hedayat, Fondane), on trouve un goût pour le détail fétichiste : Buchet nous montre un Valéry enfantin, un Paulhan champion de pétanque, etc. Qu'il s'agisse de réflexions dignes de passer à la postérité ou d'anecdotes sur leur intimité, les mémoires sont de constants *exercices d'admiration*[10] à l'égard des auteurs dont ils font le portrait.

10. Pour reprendre le titre de Cioran (1986).

Certaines figures majeures du siècle traversent plusieurs mémoires, tel Henry Miller, présent chez Buchet, Girodias et Nadeau, et dont la personnalité bénéficie ainsi d'éclairages différents. La proximité qui s'établit entre l'éditeur et l'auteur, voire l'affection qui les unit (Nyssen et Nina Berberova, Verny et Maurice Clavel ou Bernard-Henri Lévy…), entraîne des révélations : par exemple, Nyssen confie à son lecteur les confidences de Berberova sur son rapport à la mort ou ses pleurs retour de Russie (1990, p. 57 et p. 300-301), Verny raconte comment elle « injurie » le jeune BHL qui a signé avec Maspero, « invectives qui sanctionnent le début d'une longue amitié » (1990, p. 73), et comment elle monte avec lui l'opération éditoriale des « nouveaux philosophes ».

Ces révélations ne sont pas le moindre intérêt des mémoires d'éditeurs. Le « monde universitaire des lettres » et les simples lecteurs peuvent trouver dans ces textes de précieuses informations sur les *coulisses de la littérature* : apprendre dans quelles circonstances tel écrivain a trouvé son éditeur, comment ce dernier est intervenu sur le développement de son œuvre et a *œuvré* à la promouvoir, ce qui implique un talent parfois aussi décisif que celui de l'écrivain. La métaphore des coulisses, qui suppose un spectacle et le dévoilement des apparences, se trouve sous la plume des éditeurs eux-mêmes : Buchet écrit à propos de ses auteurs qu' « [il a] connu le vrai visage qu'ils cachaient sous les masques qu'ils s'étaient fabriqués », qu' « [il] les [a] vus dans les coulisses de ce théâtre permanent qu'est la vie littéraire » (1969, p. 10), et Belfond, dans la préface de ses *Scènes* si bien nommées, qu'il « craint d'avoir dressé un tableau par trop "théâtral" de [son] métier », ayant conscience d'être « toujours en représentation » (2007, p. 8). Si les mémoires des éditeurs nous introduisent aux coulisses du « théâtre de la vie littéraire » et nous font découvrir les auteurs sous le masque des apparences, ils sont en effet eux-mêmes aussi un spectacle, avec des scènes, des tableaux, de la mise en scène et une certaine théâtralité. Des textes non seulement métalittéraires, mais aussi littéraires, dont la lecture historique et sociologique peut être complétée, comme j'ai essayé de le faire, par une approche poéticienne.

RÉFÉRENCES

Corpus étudié :

Belfond, P. (2007). *Scènes de la vie d'un éditeur. Mémoires.* Paris : Arthème Fayard.

Bordas, P. (1997). *L'édition est une aventure. Mémoires.* Paris : De Fallois.

Buchet, E. (1969). *Les auteurs de ma vie ou ma vie d'éditeur.* Paris : Buchet/Chastel.

Corti, J. (1982). *Souvenirs désordonnés (… - 1965).* Paris : José Corti.

Girodias, M. (1977). *J'arrive ! Une journée sur la terre.* Paris : Stock.

Laffont, R. (1974). *Éditeur.* Paris : Robert Laffont.

Nadeau, M. (1990). *Grâces leur soient rendues. Mémoires littéraires.* Paris : Albin Michel.

Nyssen, H. (1988). *L'éditeur et son double. Carnets.* Arles : Actes Sud.

Nyssen, H. (1990). *L'éditeur et son double. Carnets 2.* Arles : Actes Sud.
Pauvert, J.-J. (2004). *La traversée du livre. Mémoires.* Paris : Viviane Hamy.
Verny, F. (1990). *Le plus beau métier du monde.* Paris : Olivier Orban.
Zylberstein, J.-Cl. (2022). *Souvenirs d'un chasseur de trésors littéraires.* Paris : Christian Bourgois.

Autres textes cités ou mentionnés :
Assouline, P. (1984). *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*. Paris : Balland.
Bénichou, P. (1973). *Le sacre de l'écrivain*. Paris : José Corti.
Benjamin, W. (2000). *Je déballe ma bibliothèque* (Ph. Ivernel, trad.). Paris : Rivages poche.
Bonazzi, M. (2019). *Mythologies d'un style : les Éditions de Minuit*. Genève : La Baconnière.
Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art.* Paris : Seuil.
Chartier, R. et Martin, H.-J. (dir.). (1989-1991). *Histoire de l'édition française*. Paris, Fayard/ Cercle de la Librairie.
Cioran, É. (1986). *Exercices d'admiration*. Paris : Gallimard.
Durand, P. et Glinoer, A. (2008). *Naissance de l'éditeur*. Paris : Les Impressions nouvelles.
Lacouture, J. (2010). *Paul Flamand, éditeur*. Paris : Les Arènes.
Lahire, B. (2006). *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris : La Découverte.
Lejeune, Ph. (1998). *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin.
Mollier, J.-Y. (1988). *L'argent et les lettres. Le capitalisme d'édition*. Paris : Fayard.
Parinet, E. (2004). *Une histoire de l'édition contemporaine*. Paris : Seuil.
Perez, S. (2006). *Un couple infernal. L'écrivain et son éditeur*. Paris : Bartillat.
Sapiro, G. (1999). *La Guerre des écrivains*. Paris : Fayard.
Schiffrin, A. (1999). *L'édition sans éditeurs* (M. Luxembourg, trad.). Paris : La Fabrique.
Simonin, A. (1994). *Les Éditions de Minuit*. Paris : IMEC Éditions.
Vigne, É. (2008). *Le livre et l'éditeur*. Paris : Klincksieck.

RÉSUMÉ : À partir d'un corpus d'une dizaine d'ouvrages (des éditeurs Belfond, Bordas, Buchet, Corti, Girodias, Laffont, Nadeau, Nyssen, Pauvert, Verny et Zylberstein), cet article esquisse une petite poétique des *mémoires d'éditeurs,* genre qui oscille entre autobiographie, histoire et portraits, et qui conjugue mémoire individuelle et mémoire collective. L'étude porte sur les différentes composantes et les *topoï* de ce type de récit : le récit de formation, les motifs de la passion pour la lecture et le livre comme objet, le récit de fondation, la description des tâches de l'éditeur (choix des manuscrits, accompagnement des auteurs, course aux prix littéraires…). Présentant une vision pragmatique de la production du livre, les mémoires d'éditeurs apportent un éclairage alternatif et précieux sur la littérature : contexte historique de sa production, conditions matérielles et financières de la création, stratégies auctoriales et éditoriales, rapports entre auteurs et éditeurs, et ils offrent une galerie de portraits dans laquelle les écrivains apparaissent sous un jour nouveau.

Mots-clés : mémoire, mémoires, autobiographie, édition, livre, écrivain, manuscrit, prix littéraires

Publishers' memoirs (20th and 21st centuries)

ABSTRACT: Based on a corpus of ten works (of the following publishers: Belfond, Bordas, Buchet, Corti, Girodias, Laffont, Nadeau, Nyssen, Pauvert, Verny and Zylberstein), this paper tries to define a small poetics of publishers' memoirs, a genre which oscillates between an autobiography, a story and a portrait, and which mixes individual and collective memory. The study focuses on different components and *topoï* of this kind of narratives: a Bildungsroman, themes of passion for books and a book as an object, a foundation story, a description of a publisher's tasks (choice of manuscripts, supporting authors, running for literary awards, etc.). Presenting a pragmatic view on the production of books, publishers' memoirs offer a gallery of renewed portraits of different writers, as well as afford an alternative and interesting glance at literature, and in particular at: historical context of its production, material and pecuniary conditions of its creation, authors' and publishers' strategies, relationships between authors and publishers.

Keywords: memory, memoirs, autobiography, edition, book, writer, manuscript, literary awards